

Ольга Сенькова,  
ПГУ, Полоцк

## ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТРАДИЦИИ И ЭКСПЕРИМЕНТА В РАННЕЙ ДРАМАТУРГИИ ГАРОЛЬДА ПИНТЕРА

Переломный характер середины XX века отразился не только в неоднородности и разобщенности социально-исторических контекстов, но и в многообразии художественных поисков. Драматургии, в силу своей диалогической направленности, удается остро реагировать на изменения в обществе и, что не менее важно, транслировать эти метаморфозы наиболее актуальными средствами. 1950-е гг. в Великобритании являются знаковыми как для всего литературного процесса, так и для театрального движения в частности: одновременно развивается бунтарская по своей природе драматургия «новой волны» (Джон Осборн, Арнольд Уэскер, Брендан Биэн, Роберт Болт) и продолжает набирать обороты эстетика театра абсурда (Сэмюэл Беккет). Исследователь Д.А. Кондаков справедливо отмечает: «В веке XX “модернизм” и “реализм” не столько противостояли друг другу, сколько активно взаимодействовали» [3, с. 4]. Именно такое сосуществование традиционной парадигмы художественности и экспериментальных тенденций характерно для творчества одного из самых заметных английских драматургов середины XX века – Гарольда Пинтера (*Harold Pinter*, 1930–2008). В его пьесах нашло отражение как нарочитая реалистичность и натурализм (драмы «Комната» (*The Room*, 1957), «Немой официант» (*The Dumb Waiter*, 1957), «Подвал» (*The Basement*, 1966)), так и проявления опыта театра абсурда (пьесы «День рождения» (*The Birthday Party*, 1957), «Карлики» (*The Dwarfs*, 1960)), метафизического театра Антонена Арто (пьесы «Аляска» (*A Kind of Alaska*, 1982), «Голоса семьи» (*Family Voices*, 1981), «Лунный свет» (*Moonlight*, 1993).

Отправной точкой отсчета для творчества британского драматурга можно считать 1957 г.: именно тогда молодой автор дебютировал с пьесой «Комната». Как мы уже отмечали, период 1950–1960-х гг. для театрального пространства Великобритании является знаковым, поскольку именно в это время активно развивается театральное движение, вошедшее в историю как «новая волна» английской драматургии. Довоенный британский театр тяготел к классическим, «хорошо сделанным пьесам» или «салонным драмам», что наиболее ярко отразилось в творчестве Ноэла Кауарда

(*Noel Coward*, 1899–1973). Исследователь С.А. Захарян считает Кауарда продолжателем «салонной» традиции О. Уайлда и отмечает, что его пьесы «подменяют реальность салонной имитацией» [2, с. 6]. Тот факт, что пьесы подобного характера «лишены необходимого социального анализа» [2, с. 6], и выкристаллизывает новый подход к осмыслению послевоенной действительности: возникает реакция на элитарность и развлекательность английского театра. Такая реакция оформляется в условную категорию «театр новой волны», которая объединяет таких разных драматургов, как Арнольд Уэскер, Брендан Биэн, Роберт Болт, Джон Осборн, Гарольд Пинтер и т.д. Новые творческие подходы, проникновение на театральные подмостки «рассерженных молодых людей», антиреализм драматургии С. Беккета и Э. Ионеско «встряхнули некоторые из устоявшихся традиций, на которых основывался послевоенный театр» [5, с. 29].

Пьесы Гарольда Пинтера 1960-х гг. были неоднозначно восприняты критикой: натуралистичные по своей наполненности, не уступающие в критическом осмыслении действительности «рассерженным», они обескураживали экзистенциальными мотивами потерянности и безысходности. В первых пьесах «Комната», «День рождения», «Немой официант» детально выстроена предметная организация пространства, тщательно расположены и описаны детали обстановки, герои. Натуралистично и вербальное оформление пьес: это не языковая игра Н. Симпса и не обилие абстрактных слов, характерных для драм С. Беккета: перед нами жаргон наиболее низкой классовой прослойки английского общества, языковая среда вполне предметная и, порой, весьма грубая. Однако такая излишняя предметность в ранних пьесах Гарольда Пинтера зачастую отражает растерянность и неуверенность персонажей. Реалистична лишь оболочка происходящих коммуникативных актов, однако вследствие отсутствия смысловой наполненности в том, что человек действительно хотел бы сказать, эта оболочка накладывается на своеобразные «пустоты» в сознании человека, из-за чего и происходит так называемое отчуждение. О потере такой связи между означающим и означаемым, проблеме, когда вместо понятий остаются лишь слова, как раз и заявляют представители театра абсурда. Как видим, несмотря на то, что Гарольд Пинтер использует сходные с «рассерженными» реалистические принципы, но они, скорее, подчеркивают метафизический характер поисков автора. По словам самого писателя: «Я бы сказал, что то, что происходит в моих пьесах – реалистично, но то, что я делаю не реализм» [6, с. 9]. В противовес реалистам, Гарольд Пинтер протестует против отождествления

персонажей с реальными людьми, дестабилизируя аудиторию «саморазоблачающим смехом» [4, с. 75]. В его пьесах нет детерминирующего элемента: одно действие не является следствием другого и логика поведения персонажей не всегда соответствует ситуации.

В связи с тесной соотнесенностью реалистичного принципа художественности с абсурдистским миропониманием уместно отметить влияние творчества С. Беккета на формирование писательских установок Г. Пинтера. В 1954 г. британский драматург отмечает: «Чем дальше он развивается, тем больше я от этого приобретаю» [7, с. 280]. В этот период Гарольд Пинтер изучал сценическое искусство и работал в театре. Через три года он пишет свою первую пьесу «Комната», в которой активно задействует сценические установки театра Беккета: замкнутое пространство (действие развивается в рамках комнаты), мотив ожидания неизвестности (героиня пьесы опасается разрушения своего хрупкого мира вторжением извне), статичность персонажей, словесная эквилибристика, которая не достигает адресата. Однако для британского драматурга принципиально важным оказывается не только вынести конфликт за рамки сценического пространства, как это заведено в антитеатре, но и попытаться расставить художественные акценты в самом пространстве пьесы. Так, в пьесе Беккета «Конец игры» (*Fin de Partie*, 1957), действие которой также ограничено пространством пустой комнаты, главным оказывается ощущение безысходности и жестокости человеческих отношений. По разбросанным репликам вполне возможно собрать историю главного героя, г-на Хамма, однако его история, окончившаяся с опустившимся занавесом, продолжается в эмоциональном отклике публики, она направлена на воспринимающее сознание и требует активной работы со стороны зрителя. История же героини пьесы Пинтера имеет более завершенную структуру: отречение Роуз от семьи, своего прошлого и ограничение настоящей жизни спасительными рамками теплой комнаты приводят героиню к потери зрения. В данном случае для зрителя важен не только факт ощущения потерянности, рассыпавшихся человеческих отношений, но и символичность происходящего, граничащая с реальной подоплекой событий. Абсурдистские открытия ирландского драматурга органично вплетаются в жестокий мир пинтеровских персонажей и отражают авторские видение человека середины XX века. В пьесе «Комната» приемы антитеатра находят свое реалистичное воплощение, когда, например, в драме «Кухонный лифт» театр абсурда обнаруживает

свою комическую природу. Драма-фарс задействует мотивы преклонения перед высшими силами и развивает традиционный мотив бесцельного ожидания неизвестного. В пьесе изображаются наемные убийцы, которые томятся в предвкушении очередного заказа. Враждебный характер томительного ощущения ожидания ещё более заострен, нежели в первой пьесе «Комната». Однако в отличие от страха, который сопутствует Роуз, а также гнетущей атмосфере в пьесе С. Беккета «В ожидании Годо» (*Waiting for Godot*, 1949) пьеса Г. Пинтера наполнена динамикой действия и необычной метафоричной развязкой (неизвестной жертвой оказывается один из гангстеров). Представление основных мотивов театра абсурда в комическом ракурсе позволило Гарольду Пинтеру создать модификацию, объединяющую смешное и страшное: «комедию угрозы».

Несомненно, опыт ирландского драматурга С. Беккета сыграл огромную роль в формировании английского театра второй половины XX века: «Реформы в английской драме в течение полувека во многом отталкиваются от Беккета, демонстрируя при этом самостоятельную и бесспорную значимость художественного эксперимента» [1, с. 4]. Влияние ирландского драматурга на творческий метод Гарольда Пинтера помогает не только установить основные творческие подходы последнего, но и осмыслить феномен абсурда уже после его бурного всплеска середины XX века. Категория абсурда не есть изобретение века XX: это понятие находит отражение в той или иной форме в философии и художественном творчестве каждого периода развития человечества. Например, в представлении древних греков абсурд выступает как эстетическая категория, выражающая отрицательные свойства мира и противоположная таким эстетическим категориям, как прекрасное и возвышенное, в основе которых находится общечеловеческая ценность предмета. Абсурд как эстетическая категория, реализовавшая себя в сюрреалистическом искусстве, театре абсурда, поэзии абсурда, абсурдистском кино, сформировалась в противовес эстетическим канонам рационализма.

Случилось, что именно кризис середины XX века, период наиболее острый в историческом и политическом плане, вывел театр абсурда на первый план. Встряхнув немного зрителя и читателя, заставив по-новому взглянуть на свое место в мире, антитеатр постепенно ослабил свои позиции. Однако художественные принципы, которые по-новому зазвучали у драматургов театра абсурда, находят свое отражение в творчестве последующих писателей. Так, беккетовские новации обнаруживают себя не только в

драмах Пинтера, но и у представителей второй волны «новой» английской драматургии (Дж. Картрайт, С. Кейн, М. Равенхилл). В связи с этим уместно будет подчеркнуть тенденции постабсурда, который мы понимаем как развитие основных эстетических параметров антитеатра, воплощаемые уже иными творцами, с помощью оригинальных творческих подходов, порой противоположного характера. Такие тенденции проявляются в использовании основных мотивов театра абсурда, творческих установок, схематичных персонажей, эффекта «шоковой» терапии.

Многие из перечисленных тенденций обнаруживают себя в ранних пьесах Гарольда Пинтера. Автор следует не внутренней логике абсурда, когда это является основополагающей установкой, но использует внешние атрибуты антитеатра: марионеточные персонажи, довлеющая неизвестность, схематичность действия, языковая игра. Например, в пьесе «День рождения» автор использует абсурдную оболочку, чтобы зашифровать таинственное прошлое героя: по еле уловимым намекам, разбросанным по абсурдным, излишне нарочитым и нагроможденным диалогам, можно понять, что ранее Стэнли участвовал в карательных войсках, организованных в Ирландии во время Гражданской войны 1920-х гг.

Обращаясь к художественным поискам в ранней драматургии Гарольда Пинтера, можно отметить, что автор активно задействует творческие подходы своего времени и воплощает их в особой авторской интерпретации – «комедии угрозы». От драмы к драме Гарольд Пинтер использует формальные компоненты, характерные для творческого метода театра абсурда и натуралистического театра, мастерски вплетая основные экзистенциальные проблемы, стоящие перед человеком середины века. Драматург перерабатывает основные принципы, характерные для традиционного театра, сочетая их с абсурдистскими приемами. Такое взаимодействие традиционных и экспериментальных тенденций в ранней драматургии Гарольда Пинтера свидетельствует не только об эклектичности художественного метода, но и о принадлежности автора к «новой» драме.

### **Литература**

1. Доценко, Е. Г. С. Беккет и проблема условности в современной английской драме: автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра филол. наук: 10.01.03 / Е. Г. Доценко; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2006. – 39 с.
2. Захарян, С. А. Герой современной английской драмы (проблема драматического характера в творчестве Н. Коуарда, Д. Осборна, Д. Ардена, Г. Пинтера): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / С. А. Захарян; ЛГПИ. – Л., 1980. – 24 с.
3. Кондаков, Д. А. Творчество Эжена Ионеско в контексте идейно-художественных исканий европейской литературы XX века / Д. А. Кондаков. – Новополюцк : ПГУ, 2008. – 188 с.
4. Knowels, R. Pinter and Twentieth-century Drama / R. Knowels // The Cambridge Companion to Harold Pinter / Ed. Peter Raby. – Cambridge, Cambridge University Press, 2009. – P. 74–87.
5. Nicholson, S. Modern British Playwriting: The 1960s: Voices, Documents, New Interpretations / S. Nicholson. – London : Methuen Drama, 2012. – 304 p.
6. Pinter, H. Plays 2 / H. Pinter. – London : Faber & Faber, Incorporated. – 238 p.
7. Pinter, H. Various Voices: Prose, Poetry, Politics / H. Pinter. – London : Faber & Faber, Incorporated, 2013. – 320 p.